

## **БЕРДЯНСК И ДОНБАСС: МЕСТО НЕПРОЗРАЧНОСТИ Инсталляция и заумь**

**Пламен Панайотов**

Широкая публика охотно принимает произведения, изображающие быт и историю в приукрашенном, идиллическом духе. Ей нравится романтика «Тараса Бульбы» и «Диканьки» Гоголя, экзотичный мир одесских героев Бабеля, пшеничное море в последнем фильме Довженко. Специальное место в обыденном сознании занимают национальные мифы, но их не буду рассматривать. С точки зрения концептуализма все это – клише, тени настоящей действительности, которая подлинна только тогда, когда она нам кажется до нельзя абсурдной.

Для того, чтобы по достоинству оценить концептуалистские работы, о которых имею намерение говорить, надо отвергнуть привычную шкалу художественных ценностей и принять, что бесполезно представлять себе аутентичность изображаемого на основе колорита и экзотичности национального откровения. Произведения концептуалистов могут показаться непонятными, неприличными, но они не поддаются влиянию мифов. Показывая, насколько наши представления зависят от общепринятого, они хладнокровно уничтожают все общие места.

Отправной точкой концептуалистского видения мира является та иконичность особого типа, к которой обратились футуризм и супрематизм. Футуризм, всегда бравирующий тем, что резко отмежевывается от символического языка классической поэзии, крайне любопытное явление. Аллюзивному языку литературы девятнадцатого века, в котором отношение означающего к означаемому основывается на метонимичности (конвенциональности) знака, футуристы противопоставляют заумный язык, в котором интерпретант и объект фактически совпадают. Лозунгом и смыслом их деятельности стало разрушение устойчивых языковых конвенций. В этом они были действительно радикальными. Если в аллюзивной поэтике реализма и символизма смысл и объект внешни друг другу и их связь мыслится с точки зрения определенной трансцендентной инстанции, задающей готовую форму денотации, то в футуризме смысл раскрывается как абсурдность сигнифика-

ции – означаемое и означающее сходятся в точку трансгрессии,<sup>1</sup> пустоты, где событие значимо своим отсутствием.

Источник символического языка культуры, по теории французского философа Жиль Делез – неопределенный регресс. «Такой регресс – пишет Делез – с необходимостью имеет сериальную форму: каждое обозначающее имя обладает смыслом, который должен быть обозначен другим именем:  $n_1 - n_2 - n_3 - n_4 - \dots$  » (Делез 1998:59). Единство смысла осуществляется благодаря некой предиктируемой всеобщности – трансценденцией. У футуристов совершенно иная семиотическая стратегия. В зауми «смысл» и объект полностью совпадают, а их тождество обеспечивается трансгрессией.

Заумь – резкое отмежевание от конвенциональности аллюзивного языка, принявшее радикальную форму отменения сигнификации. Самый известный пример трансгрессии – «Черный квадрат» Малевича. Другой пример – это «украинские» стихи В. Гнедова. Когда Гнедов начал писать на «украинском языке», этим он хотел показать, что смысл – пустое дело, орнамент.

Заумь – это разворачивание ничто, «путь к наичистейшему жанру из области художеств – супрематизму» (Рабинович 1996). Стихи Гнедова являются точно таким же актом перерыва многозначной системы рефлексий, как и «Черный квадрат» Малевича. Они абсолютно пустые, как два зеркала одно напротив другого – не апеллируют ни к чему, не ищут аффирмативной опоры вне себя. Поэтому заумь – самый радикальный язык, а супрематический квадрат – самая радикальная икона.

Хотя большевизм не принимал заумь и супрематизм, именно они стали ведущей семиотической стратегией советской власти. Предметы (потребления) исчезли, а бред и нонсенс превратились в обычную речевую практику компартии.

Хайдеггер, наверное, прав: пока понимаем сущее как имя (*das Seiende*), а не в глагольном смысле (как *Sein=sein*), до тех пор сущность бытия останется для нас закрытой (Хайдеггер 1993:123). Бытие, с метафизической точки зрения (т.е. как имя), амбивалентно – оно есть и абсолютное бытие, и абсолютное ничто. На эту обратимость метафизи-

---

<sup>1</sup> Трансгрессия – это «мгновенная деконструкция господствующего дискурсивного кода» – изменение, заставляющее «улетучиться и категорию кода, и категорию сообщения». (См. Жан Бодрийар «Реквием по масс-медиа». В сб.: «Поэтика и политика», СПб., 1999.)

ческой интерпретации сущего указывает Д. Пригов в картине «Kvadrat Malevicha». Она представляет собой супрематическую плоскость, в которую вписана коммунистическая газета «Правда». К этой традиции иронической идеологической расшифровки «супремы» Малевича принадлежит и знаменитая картина «Горизонт» Э. Булатова. В ней линия горизонта закрыта супрематической плоскостью, которая ассоциируется с ленточкой ордена Ленина. «Символ победившего социального пространства – пишет Б. Гройс – как бы конкретизирует «абстрактные» малевические формы» (Гройс 1994:77).

Но самая радикальная реплика «Черного квадрата» – картина, имеющая статус культурной иконы – это дыра «советского» туалета, который был сооружен И. Кабаковым для выставки «DOCUMENTA» в Касселе. Инсталляция «Туалет» сделана в 1992. Она располагалась за главным зданием Museum Fredericianum.

На уровне означаемого она воспринимается как точная репрезентация этих «унылых каменных сооружений», «которые можно видеть на вокзалах и автобусных станциях в русской провинции» (Kabakov 1992:248). На уровне означающего инсталляция Кабакова – галлюцинация, сюрреалистический сон. Внутри туалет оборачивается очень странной версией коммуналки. Рядом с дырой «идет обычная повседневная жизнь». Там есть стол, диван, шкаф, библиотека. В этой необычной квартире можно увидеть иностранные книги и даже итальянское вино. Дом вполне обставлен. Для убедительности, что там идет нормальная жизнь, посуда еще не убрана.

В описании инсталляции Кабаков рассказывает, что его проект имеет автобиографическую основу. Когда он поехал в Москву учиться, жить его маме было негде и она устроилась временно в туалете художественной школы. Туалет, конечно, был недействующим. Хотя Кабаков любит уверять «это действительно было, никакого вранья» (Ibid.), мне кажется, что его воспоминания имеют фиктивный характер. (На этом настаивает и Лидия Хауштейн в своей работе о «Документа 1992» – Haustein 1992:85–93).

Концептуализм – искусство интеллектуальной провокации. Он имеет дело с идеями, а «способы их производства – как пишет А. Моностырский – значительно отличаются от таковых, принятых и понятных нам в мире обыденного» (Словарь 1999:5). В каждом произведении воспоминание является «абберационным прочтением прошлого»

(Тупицын 1998:102) и оно не обязательно должно быть истинным. Важны не воспоминания, а психологический подтекст инсталляции.

Некоторые критики рассмотрели «Туалет» как символ России. В работе увидели присутствие метонимической или иронической ностальгии. Ее толковали с точки зрения теории тропов Гарольда Блюма (Тупицын 1998:102–103). Сам художник называет свою работу «метафорой». Мне кажется, что каждое из этих определений неточно. Инсталляция Кабакова классическим текстом не является и ее традиционной риторике интерпретировать нельзя.

Правильному пониманию специфики инсталляции способствует слово «провинция», использованное в описание проекта. Оно, по всей видимости, связано, хотя и не прямо, с референтным пространством инсталляции Кабакова. Олицетворением провинции в этом описании является Бердянск, откуда Кабаков. Художник пишет: «Ужас прожить там две недели превосходит воздействие каждого символа». Город упоминается так же в связи со своей «невыносимой скукой и безнадежностью» (Kabakov 1992:249).

Читая эти определения, нетрудно узнать в них черты ада. «Провинция» и «ад» – чрезвычайно удачные метафоры, потому что указывают на лишенность онтологического статуса визуального пространства инсталляции. Референтный объект данного проекта – онтологическая «трещина мира» и связанная с ней невозможность артикуляции смысла. Кабаков сконструировал мир предельно телесный, но непрозрачный (в картезианском понимании слова). В нем нет ни центра, ни периферии, точно как в преисподней. Это мир абсурда.

Инсталляция способна порождать бесчисленное множество интерпретаций. Мы можем читать ее как кошмарное воспоминание о социалистической коммуналке, как символ абсурда жизни в коммунистическом раю, но самое важное, по моему, это тематизация зазора между означающим и означаемым. Поскольку инсталляция строится на основе «интервала между вещами» (Jolles 1992), ее референтным пространством является сама невозможность опосредования. Абсурд присутствует здесь как «образ жизни», создаваемый метонимической иронией, и как трансгрессия. Референтный объект кассельской инсталляции – коллапс языка.

Поэтому «извращенную идентичность» туалета и коммунальной квартиры следует читать как палиндром, в духе идеи «обратимости ми-

ра» в литературе барокко.<sup>2</sup> Инсталляция Кабакова не является ни метафорой, ни символом. Она фантазм коллабирующего смысла в форме зеркального эффекта.

К подобной визуальности тяготеет серия фотографий Арсена Савадова «Донбасс-шоколад». Серия – часть большого проекта «Deepinsider». В своем полном объеме фотоперформанс «Донбасс-шоколад» был представлен в киевской Галерее Сороса в 1998. Потом Савадов показал его в Нью-Йорке, в Санта-Фе, в Москве, в Париже и т.д.

«Донбасс-шоколад» представляет собой порядок ста постановочных фотографий, на которых изображены шахтеры в забое, в шахте, в угольном штреке. Некоторые из них обнажены, другие в шахтерской амуниции, а есть и рабочие в балетных пачках с православными хоругвами и орлами римских легионеров в руках. На одной фотографии шахтеры сидят за каким-то столиком, на котором ваза с цветами. Один из шахтеров в золотой маске (это Шива, или бог Агни, олицетворяющий солнце), а другой увенчан короной злой богини Шакти (женская ипостась Шивы, она же Махадеви, Тара, Дурга, Кали – «черный, как смоль, бриллиант»).

Травестийное соединение высокого и низкого, порождающее эксгибиционистские и гомосексуальные мотивы (шахтеры в балетных пачках), издевки над имперской идеологией (орлы, хоругвы) и пародирование клише массовой культуры вызвали резкое неприятие в общественном сознании. Разобраться в художественной стратегии Савадова непросто.

Серия «Донбасс-шоколад» и проект «Deepinsider» отмечены печатью действенного присутствия эстетических взглядов и установок, практиковавшихся представителями Московского концептуализма. Подобно «тотальным» инсталляциям Кабакова, перформанс «Донбасс-шоколад» построен на включении зрителя внутри себя. Он ориентирован на постоянное шокирование его. Подчеркивание «идеоделики» (галлюциногенного слоя идеологии) роднит проект Савадова с работами П. Пепперштейна и Ю. Лейдермана, которые тоже из Украины.

Важным пунктом визуальной практики художника является параноическое столкновение несовместимого. Кому-то эта практика

<sup>2</sup> Об этих метафорах см. Жанет 1998:67.

<sup>3</sup> Цитата из стихотворения Даниила Андреева «На орлиных высотах Непала...» (Собр. соч., М., т. 3). По Андрееву, Шакти, или Кали – безначальное небытие.

может показаться надуманной и основывающейся на поверхностном сопоставлении. Тем не менее более серьезный анализ фотоперформанса показывает, что структурирование образности не лишено глубинных оснований и представляется даже очень оригинальным в свете того коллапса сознания и языка, который является сквозным мотивом проекта.

Оригинальность, о которой говорю, осязаемо проявляет себя в фотофразии с шахтерами в образах Шивы и Шакти. Ассоциативная цепь «Шива, Шакти, шахтер, шоколад», закреплена на уровне затрудненной, аутичной речи, определяющей фантазматическое строение образа, явное в шизоидных симптомах истерии. Как у Хлебникова или у Арто, на первый план выдвинута не семантическая связанность (значение), а фактура слова, его звучание. Сказать, что такая связь «надуманна», значит ничего не сказать. Цепь «Шакти, шахтер, шоколад» имеет основание настолько, насколько связь капитана Лебядкина с лебедем или с «лебедиво» Хлебникова.<sup>4</sup>

Хотя фотографии из цикла «Донбасс-шоколад» делались обычной механической камерой в реальных условиях, назвать их «аутентичными» нельзя. В этой работе акцент падает на постановку, на «надуманность». «Назначающим жестом» цикла является режиссура сцен (См. Пригов 2000:4), выбор исполнителей и декораций. Поэтому фактография заключена в скобках. Она является суррогатом (симптомом) языка.

Перформанс – особый жанр. Он стирает границу между жизнью и искусством, но его концепт – это различие, осуществляемое как редукция (Eshelman 2000–2001). Упрекать Савадова в «надуманности» героев бессмысленно, потому что в своей основе перформанс не мимесис, а нозсис (Hansen-Löve 1997:425). Своими странными ассоциациями художник, ставит под сомнение в духе «онтологической подозрительности» Б. Гройса (Groys 2000) возможность аутентичности «я». По Савадову, в рамках символической экономии личность, индивидуальность

---

<sup>4</sup> Хотя образы Савадова в определенном смысле самоценны, они образуют единое целое, подобно текстам Хлебникова, которые тоже не рассыпаются на отдельные фрагменты. В этом отличие настоящего художника от самозванца-графомана. (О зауми и связанности текста у Хлебникова см.: А. Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994 (ст. «Графоманство как прием: Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие»); А. Пурин. Воспоминания о Евтерпе. СПб., 1996 (ст. «Смысл и заумь»)).

обмениваются точно также, как остальные знаки, и нет никакого смысла спрашивать, кто является субъектом этой экономии.

Что касается балетных пачек, здесь нетрудно увидеть «след одного подписа». В 1919 году Марсель Дюшан сделал свою скандальную «Mona Lisa L. H. O. O. Q». Это репродукция «Джоконды» с подрисованными усами.<sup>5</sup> Балетные пачки в цикле «Донбасс-шоколад» являются эстетическим аналогом авангардистского жеста Дюшана. Их роль вполне соотносима с той функцией, которую выполняют усы «Джоконды». И то, и другое – визуальное выражение трансгрессии, радикальная провокация, опустошающая аллюзивность символического языка культуры.

К Дюшану восходит также и инсталляция Кабакова. «Туалет» – реплика знаменитого «Фонтана» (1917), писуара, подписанного псевдонимом R. Mutt. Именно этот ready-made положил основу концептуальному подходу.

Итак, где Донбасс? На поверхности он присутствует как «шоколад», как пародия визуального арсенала советской мифологии, существенным риторическим ингредиентом которой является «героизм шахтерских подвигов». На глубинном уровне Донбасс – это непрозрачность сознания, которое обнажает свое подлинное «я» как отсутствие аутентичности. На этом уровне Донбасс – вся совокупность фантазмов коммунального тела, аранжированная, с одной стороны, повсеместным речевым китчем, а с другой, сверхличными силами нарциссизма и сексуального либидо. Со своими мрачными шахтами он является более интересным и реальным, чем «настоящий» Донбасс.

Однако, не является ли именно этот Донбасс истинным? Бердянск и Донбасс закрепляют свое единство на уровне деконструктивного усилия, следовательно, они – у-топос. А место без места – самое настоящее место.

### ЛИТЕРАТУРА

Гройс 1994 = Гройс Б.: Стиль Сталин. Москва.

Делез 1998 = Делез Ж.: Логика смысла. Москва–Екатеринбург.

Женетт 1998 = Женетт Ж.: Работы по поэтике. Фигуры I. Москва.

---

<sup>5</sup> В 1954 Сальвадор Дали повторил этот радикальный жест Дюшана, нарисовав себя в виде «Джоконды» с деньгами в руке и, конечно, опять с усами.

- Пригов 2000 = Пригов Д.: Как это все теперь прикажете называть? В: «Искусство кино». Москва.
- Рабинович 1996 = Рабинович В.: Авангард как нескончаемое начало. В: «Вопросы литературы». № 1.
- Словарь 1999 = Словарь терминов Московской концептуальной школы. Под ред. А. Монастырского. Москва.
- Тупицын 1998 = Тупицын В.: Коммунальный (пост)модернизм. Москва.
- Хайдеггер 1993 = Хайдеггер М.: Семинар в Ле Торе 1969. В: «Вопросы философии». № 12.
- Eshelman 2001/2002 = Eshelman R.: Performatism, or the End of Postmodernism. In: *Anthropoetics*. 6. UCLA. Los Angeles. № 2.
- Groys 2000 = Groys B.: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München.
- Hansen-Löve 1997 = Hansen-Löve A.: «Wir wussten nicht, dass wir Prosa sprechen...». In: *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 44*.
- Haustein 1992 = Haustein L.: Jonathan Borofsky, Ilya Kabakov, Kurt Kappa Kocherscheidt und Janis Kounellis. In: *Materialien zum DOCUMENTA IX. Ein Reader für Unterricht und Studium*. Stuttgart.
- Jolles 1992 = Jolles C.: Ilya Kabakov: Die Kraft der Erinnerung. In: *Kunst-Bulletin*. № 3.
- Kabakov 1992 = Kabakov I.: Die Toilette. Installation. Kassel, 1992. In: *DOCUMENTA IX. Kassel, Bd. 2. Stuttgart*.